

El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV

PEDRO M. CÁTEDRA
Universidad de Salamanca

Es mi intención exponer en este artículo cómo la integración de variados elementos líricos es fructífera en dos frentes: a la hora de construir un nuevo entramado narrativo, como, por ejemplo en tradiciones didácticas del *exemplum* o del sermón; y a la hora de reconstruir en nuevos ambientes literarios textos que habían tenido una vitalidad y una funcionalidad literaria y social distintas de las que adquieren nuevamente. Trataré, para este segundo frente, los casos del *Libro de Alexandre*, del *Libro del cavallero Zifar* y la *Historia troyana polimétrica*.¹ Creo que se reconocerá mi utilización, cuando no aceptación, del dilatado pensamiento crítico que da un nuevo respaldo al estudio de las fuentes. Estoy de acuerdo con algunas de las conclusiones en torno a la terminología crítica y al estudio de las relaciones genéricas y de fuentes, como las que con claridad planteó Segre (1982). Y, en general, no han de parecer mal las cómodas clasificaciones textuales y genéricas que implica el concepto de intertextualidad y que puede definir la gama de las interrelaciones textuales, según el desarrollo que Genette hizo del concepto difundido y luego abandonado por Kristeva. Además, la aplicación de todo esto en el ámbito de la estética de la recepción y de las últimas posturas teóricas sobre el diálogo del texto puede cristalizar en el llamado deconstruccionismo, especialmente útil en nuestro caso. Sin embargo, no creo necesario señalar aquí que quienes han filiado y constatado la relación entre los textos medievales, sus fuentes y sus congéneres y han interpretado esa constatación siempre han estado

¹ Este artículo es versión, ligeramente modificada para su nuevo contexto, de una conferencia leída en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, en las sesiones del curso *La lírica medieval*, que tuvo lugar entre los días 12 al 16 de julio de 1993. Para este trabajo ha sido muy valiosa la lectura que de él ha realizado Alan Deyermond, así como también las sugerencias de Margit Frenk, José María Alín, Vicente Beltrán, Miguel Ángel Pérez Priego y Alejandro Luis, participantes en el curso. Ello no quiere decir que éstos estén de acuerdo con la totalidad de lo aquí expuesto.

en la correcta vena historiográfica, y ello sin necesidad de jurar, página sí página no, por Kristeva, Genette, Bajtín, Todorov o Derrida.

Realizado este obligado delantal teórico, quisiera confirmar que acoto mi terreno de estudio y lo limito a profundizar en algunas funciones de la lírica en el ámbito narrativo. Otras posibilidades, como la reunión de citas líricas explícitas o implícitas en la literatura medieval y el eventual estudio de su función primaria, han sido arrojadas ya por Deyermond, entre otros investigadores.

Dando de lado, pues, a las referencias de la lírica que son de carácter extranarrativo, en especial las citas desprovistas de una función, distinguiré a lo largo de este trabajo cuatro grados en el uso de lo lírico. Mi concepto de grado es tanto funcional como objetivo y quiere dar idea, principalmente, de la integración de los elementos líricos en el entramado de la narratividad.² Un primer grado estaría representado por la presencia de poemas líricos compuestos *ex profeso* para alimentar, sustentar o hacer memorable el entramado lírico; el segundo grado supone la integración de poemas ajenos para imprimir un nuevo sentido en el cuerpo principal narrativo —el caso de la *Leonoreta* del *Amadís*, por ejemplo—; un tercer grado es la conversión de temas líricos concretos en texto narrativo, ora tomándolo como artificio retórico dentro de un discurso, ora como recurso estructural; un cuarto grado supone la creación de arterias líricas en el texto, que acaban repercutiendo sobre él y modificando el estilo anterior predominante. Los tres últimos grados que propongo intentan distinguir las variadas funciones de integración de las piezas o referencias líricas, que, en términos generales, 'allargano anzitutto le possibilità espressive' y, luego, 'i testi inseriti vengono funzionalizzati all'espressione di stati d'animo particolari, attraverso una connessione genere-registro-tema' (Segre 1988: 135); y, además, los textos líricos pueden convertirse por su virtualidad mnemónica en imágenes verbales destinadas a recabar la atención del lector. Sería posible, aún, agrandar más la clasificación y abrir espacio a un quinto grado extra-textual, pero no extra-narrativo, verificable en todo lo que implica la *performance* de esos textos, ya sea por medio de una posible lectura compartida, ya sea por medio de su realización musical. De todos propondré ejemplos en lo que sigue.

I

La metrificación de textos didácticos no es mi tema, pero se puede recordar que este procedimiento sirve a intereses principalmente pedagógicos y mnemónicos, y que es posible que el versificador de un tratado

² Para evitar males mayores, quiero dejar dicho que poco o nada tienen que ver mis grados con otras gradaciones, como, por ejemplo, las que propuso Zumthor para reglamentar la relación entre oralidad y escritura (1991: 36-38).

científico opte por la elección del metro lírico e incluso llegue a recurrir a la alternancia de prosa y verso. Estoy pensando, por ejemplo, en la posible intención de Brunetto Latini al escribir su *Tesoretto* (véase, por ejemplo, Reinhard 1926: 165-66).³ El verso lírico, como entramado de la narratividad, cobra un valor interesante. No es cuestión de tratar aquí ni de estos procedimientos pedagógicos, ni tampoco de otros ejemplos de versificación de textos didácticos, pertenezcan a la categoría científica, literaria o religiosa. Pero no podemos dar de lado a determinados géneros didácticos cuya eficacia depende en mayor o menor medida de su índice de narratividad, necesaria incluso para su propia *performance*. Estoy pensando en los libros de fábulas o *exempla*, para ser leídos u oídos, y en el sermón. Me refiero sólo a un par de casos.

Del primer tipo, de la literatura ejemplar, se puede citar el *Conde Lucanor*. Tengo la impresión de que esta obra puede ser descrita como un itinerario hacia la sabiduría, con el acompañamiento filosófico y retórico que cabía esperar por la formación de su autor. Así, según uno de los *libri minores*, el tardío tratadito *Quinque claves sapientiae* (siglo XV), una de esas cinco llaves para adquirir el saber es el 'frecuente intercambio de preguntas y respuestas' (*frequens interrogatio*), que se complementa con una nueva llave, la práctica de la memoria artificial. En el *Conde Lucanor* se estructuran lógicamente y con un orden preestablecido una serie de elementos que pueden servir para la retención de una enseñanza o de una ética cerrada, y ello con la práctica de la memoria artificial. Entre estos elementos está, naturalmente, la incrustación de los versos. Don Juan Manuel se aprovecharía, así, de la posibilidad de convertir el verso en entramado de una narratividad mental, al tiempo que lo utiliza al servicio de su plan creador.⁴ Es verdad que los *viessos* de don Juan Manuel están en apariencia más relacionados con la mnemotecnica sapiencial que con su virtualidad lírica, pero quiero dejar apuntado aquí que no era ésta la primera vez que los versos líricos hacen su aparición en el ámbito de la literatura ejemplar como medio quizá para incorporar la música —por ende, uno de los continentes de la lírica— o como variación acorde con la expectativa de un determinado grupo de lectores.⁵

Más claro es el caso del sermón. Wenzel en dos libros estupendos (1978, 1986) ha ubicado la poesía lírica en ese contexto didáctico que

³ En contra, lo que se puede leer en la propuesta de Jauss sobre la verdadera intención de Latini (1968: 253).

⁴ Me propongo analizar la cuestión en otro lugar. Sobre el interés de memoria y verso en la Edad Media, véase Carruthers 1990, a quien pasa desapercibida la recomendación de las *Quinque claves sapientiae*.

⁵ Al traducir el *Calila e Dimna*, Raimundo de Béziers (a principios del siglo XIV) tendió al *prosimetrum* con variadísimos registros, dando un valor nuevo a las posibilidades narrativas de la obra original (véase Hervieux 1899: 379-775). Véase más abajo (pp. 348-49).

también depende para su eficacia del mayor o menor grado de narratividad. Ha reivindicado con ejemplos casi incontestables la importancia que, para el desarrollo de determinada poesía religiosa e incluso de concretas variantes ideológicas, tuvo la labor mediadora de los predicadores-poetas. Éstos utilizaron la lírica popular o compusieron *ex profeso* sus versos para conducir y dar cuerpo al pensamiento y a la eficacia de la propaganda religiosa.

Los versos que aparecen en los sermones pueden pertenecer a la categoría de la cita meramente comprobante, ajena o propia del predicador, introducida en el cuerpo de un razonamiento (por ejemplo: 'dice el pueblo en sus cantos'). Más sofisticada sería la utilización de la cita de un poema popular para retorcer su sentido y darle uno nuevo acorde con el mensaje pastoral, como, por ejemplo, tal como algunos predicadores ironizan con *Belle Aeliz* (Alvar 1986: 32-33). Pero en no pocas ocasiones —y es la variedad que nos interesa— el texto poético se justifica dentro de una célula narrativa. No tenemos nosotros la suerte de poder ofrecer un ramillete de textos a partir de los sermones conservados (cf. Deyermond 1979-80 & 1975), aunque sí es cierto que algunos predicadores populares, como San Vicente Ferrer, los utilizaron e incluso los cantaron en público. La lástima es que muchos de ellos han desaparecido en el curso del atormentado proceso de la puesta por escrito de un discurso oral, desde las *reportationes* de los estenógrafos a pie de púlpito, hasta la forma final de textos para ser leídos u oídos, con querencia meditativa.

Quizá sirva para hacernos una idea este fragmento, que tomo de uno de los sermones castellanos recientemente editados del valenciano:

Agora, buena gente, de los buenos dirá Ihesú Christo e llamará a sant Miguel; e responderá: —'¿Señor?'. —'Agora traedme los predestinados con grand gozo'. E cada uno cognoscerà un ángel e abraçar lo ha e besar lo ha, e dirá: —'Ángel, ¿dónde me queredes levar?'. Dirá el ángel: —'Delante Ihesú Christo te quiero levar, que aún non lo has visto, que agora lo verás'. E dirá el bueno: —'¡O, señor, pues vayamos ayna!' E el ángel tomarlo ha en los braços; e besándolo e abraçándolo, assí como la mugier a su fijo, lo levará delante Dios. [...] E tan grand será la fragancia e grand olor que saldrá de aquel cuerpo, que aquel ángel tomará grand plazer e lo yrá olyendo. E yrá cantando. E de aquellos cantos yo he fallado tres coplas, segúnd tres graçias [...] catad el canto que cantará:

*Felix dies, felix ora,
felix tempus, felix mora,
in quo peccata dimisisti!*

Que quiere decir: '¡Bendicho fue el día, bendicha fue la ora, bendicho fue el tienpo, bendycha fue la mora, en la qual tú dexaste peccados!' [...]

*Felix dies, felix ora,
felix tempus, felix mora,
in quo Christus adhesisti!*

Dize: '¡Bendicho fue el día e bendicha fue la ora, bendicho fue el tienpo e bendicha fue la mora, en que tú te allegaste a Ihesú Christo!' [...]

*Felix dies, felix ora,
felix tempus, felix mora,
in quo penitentiam complevisti!*

Dize: '¡O, bendicho fue aquel día e bendicha fue aquella ora e bendicho fue aquel tiempo e bendicha fue aquella mora en que tú, bendicha alma, conpliste penitencia!' (Cátedra 1994: 616-18)

Independientemente de la clara cita de los versos latinos, es posible percibir una cierta voluntad de regularidad métrica en el mismo pasaje, como la traducción de los versos latinos. Incluso se puede arriesgar la existencia de restos de una copla de seguidilla en las palabras del ángel ('Delante Ihesú Christo / te quiero levar, / que aún non lo has visto, / que agora lo verás').⁶

Estamos ante el caso de la creación de un texto a todas luces lírico para servir de complemento básico en una de las células narrativas al servicio de la pedagogía que suele integrar un sermón, aquí del tipo que algunos predicadores llaman *práctica*, creación inventada por el mismo predicador para ilustrar plásticamente una determinada afirmación abstracta y, en su caso, como procedimiento mnemotécnico para asegurar una idea pastoral básica en la mente de los oyentes. Estaríamos ante un grado uno del uso de la poesía lírica en el entramado de la narratividad. Y en este caso concreto de San Vicente Ferrer, el himno tiene la función específica de una referencia litúrgica y sacralizadora, para lo que coadyuvaría muy seguramente la práctica musical, lo que equivaldría a un quinto grado del mismo uso.

Esto por lo que se refiere a alguna de las virtualidades de la lírica al servicio de la narrativa didáctica. Vayamos al ámbito del *roman*.

II

Se puede sostener que, en el primer siglo de la literatura española, una de las voluntades poéticas más claras y también más fructíferas es la de la desviación genérica. Ésta ocurre en el proceso de la traducción de originales en otra lengua, o bien en la adaptación de modelos a los que se pretende dar réplica. El estudio de la elaboración del texto, la *Textverarbeitung*, según término utilizado por Wienold (1977), en el ámbito de su intertextualidad y de sus dependencias al servicio de intereses nuevos y de un contexto de público distinto, nos podría servir para exponer cómo la poesía lírica puede llegar a sustentar muchas veces la narratividad y a modificar todo o buena parte del sentido de un texto literario. Y, desde ahí, se podrían proponer hipótesis sobre la existencia real de una lírica

⁶ El predicador solía utilizar estos versos en parecido contexto temático y suscitaron en otras ocasiones interés por parte de los oyentes. Debo la preciosa detección de la forma seguidilla en el cuerpo del sermón a José María Alín.

cortesana castellana orillada en servicio casi exclusivo del *roman* español del siglo XIII.

No voy a extenderme en bien sabidos aspectos de piezas maestras de ese siglo, como la *Razón de amor*. Aunque sí me gustaría dejar apuntado que, aun en el caso de que se imponga una interpretación didáctico-religiosa de este texto, el evidente uso que hace en grado dos y tres (citas líricas y ambientes emanados de la poesía lírico-narrativa occitana) todavía resultaría más interesante y fructífero desde la perspectiva de esa especialización de la lírica cortesana en castellano a la que me acabo de referir.

En el presente trabajo prefiero desarrollar otros registros. El *Libro de Alexandre* es una obra tan amplia como de complicado entramado. Su extensión de 10700 versos se presta a ser un excelente campo de experiencias críticas en el estudio de su elaboración textual y, en consecuencia, para el estudio organizado de la alusión o de la cita literaria. Se puede afirmar que la poética del autor del *Libro de Alexandre* estriba en muchas ocasiones en su capacidad de desviación de la fuente primaria, la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, por medio de un habilidosísimo método de intertextualidad, al servicio naturalmente de unos intereses ideológicos y literarios renovados y programados pensando en un público distinto en mayor o menor medida del originario.

Se ha llamado la atención sobre alguna de estas elaboraciones textuales en la que el referente lírico cobra carta de naturaleza. Por ejemplo, en las famosas coplas 1950-52,

El mes era de mayo, un tiempo glorioso,
quando fazen las aves un solaz deleitoso,
son cubiertos los prados de vestido fermoso,
da sopiros la dueña, la que non ha esposo [...] (Cañas 1988)

se ha advertido el *rifacimento* en cuaderna vía de tópicos propios de la canción de mayo, que, como escribe Deyermond, 'seems to combine lyric tradition with direct observation, and its function is structural' (1975: 44; cf. Michael 1970: 209-12; Williamson 1977). Estas estrofas tienen, efectivamente, una función estructural y representan un modo menor de la elaboración de temas líricos originales por medio del uso de la alusión, en este caso necesaria para preparar un terreno complementario de la maya, el de las bodas, también abocado a la eclosión de formas líricas, pues de inmediato se va a narrar la de Alejandro con la hija de Darío, Roxana.

Pero el autor del *Libro* maneja otros modos mayores de elaboración textual, que se sirven de la alusión e incorporación de textos que, desde su perspectiva, pertenecerían al campo de los tratamientos líricos. La base de esta elaboración radica en un programa estudiado de contaminaciones entre piezas literarias más o menos homólogas, que pasan a fundirse al servicio de un conspicuo programa literario y, seguramente, también ético.

Entre las estrofas 1863 y 1888, se desarrollan los 38 del original en 104 versos.⁷ Se narra la historia de la reina de las amazonas, Talestris. En la *Alexandreis*, se trata de un episodio regido más bien por la escrupulosidad informativa de Gautier de Châtillon, que quiere hacerse eco de noticias preexistentes en la leyenda de Alejandro, pero que carecen de toda relevancia narrativa o funcional. El autor español, sin embargo, en un afán no reprimido de integrar en una línea ética o de comportamiento todos los materiales alejandrinos, no sólo adapta el episodio a su propio contexto histórico, sino que también lo dota de sentido. Y para dotarlo de sentido —es lo que nos interesa— lo reelabora con la ayuda de elementos relacionados con la liturgia del amor cortés y que, según me parece, toma prestados de textos líricos o lírico-narrativos.

Ya en los primeros versos notamos la técnica amplificatoria y selectiva al tiempo, en el curso de cuya práctica se prepara el terreno con la incorporación de datos informativos que no figuran en el original. La lacónica retórica del episodio, tal como lo narra Gautier en los vv. 9-23 del canto octavo, es reorganizada en las coplas 1863-71 del *Libro de Alexandre*. Al texto original,

Gentis Amazoniae uenit regina Talestris
 castraque uirginibus subiit comitata ducentis.
 Omnibus hec populis, dorsus quos Caucasus illinc
 circuit, hinc rapidi circumdat Phasidos amnis,

(vv. 9-12; Colker 1978: 199)

se le añaden nuevos datos sobre las costumbres de las amazonas, quizá en deuda con las abundantes glosas escolares que crucificaron la obra de Gautier, aunque los elementos básicos de la descripción de las amazonas se reiteran una y otra vez a menudo vinculados a las leyendas de Troya y hasta a los comentarios de Virgilio, lo que abriría otro campo de relaciones en este terreno para nuestro *Libro*:⁸

⁷ Tomo este ejemplo, entre otras razones, porque tenemos mucha seguridad en que las fuentes son casi exclusivamente latinas (véase Michael 1970: 208-09; cf. Catena 1986).

⁸ Obsérvese que la aparición de las amazonas en la *Alexandreis* ocurre después de la descripción del amanecer mitológico centrado en la referencia a Memnón, el hijo de la Aurora, que se asocia a Pentasilea y a las amazonas en dos versos sucesivos de la *Enéida* (I, 489-90). No es pertinente ahora seguir esta vena, lo que me propongo hacer en otra ocasión al hilo de la reelaboración del tema en textos alfonsíes (en deuda con Godofredo de Viterbo), en algunas traducciones castellanas de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, llegando hasta la barroca propuesta de Enrique de Villena en deuda con las historias prehumanistas italianas (véase Cátedra 1989: 187-91). No obstante, ténganse, por ejemplo, en cuenta las tres series de glosas que edita Colker, en especial la última, de un manuscrito del siglo XIV: 'Quodam uero tempore postmodum uxores insurrexerunt contra maritos et ipsos deuicerunt et de terra expulerunt et induerunt arma et totam regionem hostium suorum subdiderunt; ne autem genus ipsarum deficeret, constituerunt quendam locum in patria sua, ad quem licebat uiris uenire ut ab eis prolem gignerent [ne genus ipsarum deficeret]. Talis enim erat consuetudo earum quod si parerent marem, in primo anno nutrent et in fine illius patri remitterent; si uero feminam parerent, semper

Allí vino al rey una rica reina,
 señora de la tierra quel dizién femenina;
 Talestris la dixieron desde fue pequeña,
 non trayé un varón sólo por melezina.

Trayá treçientas vírgines en cavallos ligeros,
 que non vedarién lid a sendos cavalleros;
 todas eran maestras de fer golpes çerteros,
 de tirar de ballestas e echar escuderos.

Las donas amazonas non biven con maridos,
 nunca en essa tierra son varones caídos,
 han en las sus fronteras lugares establidus
 ond tres vezes en año yacen con sus maridos.

Si naçe fija fembra, la su madre la cría;
 si naçe fijo masclo, al padre lo embía;
 los unos a los otros sacan por merchandía,
 de lo que en la tierra ha mayor carestía. (Cañas 1988: 453)

Si el lector continúa con las coplas siguientes advertirá que el autor del *Libro* se desmarca retóricamente del original, imprimiendo a su relato un nuevo orden natural. Nótese que Châtillon dice que Talestris desciende del caballo ya en el v. 13 y que, tras describir el aspecto de la reina, narra el mito de las amazonas y su etología. El español cambia la disposición y presenta la acción de la reina inmediatamente después de su filiación. Esto, que en principio se puede considerar como el resultado de la práctica de la *ordinatio* escolar del discurso al servicio de la proificación mental que necesariamente ha de preceder a la comprensión plana y, en su caso, a la versificación, es también el resultado de una voluntad de modificación narrativa, con el fin de crear un episodio organizado y autónomo. Y esta autonomía, cuyo fin dentro del relato total del *Libro de Alexandre* no es cuestión que ahora nos tenga que preocupar, se consigue convirtiendo el episodio de la reina de las Amazonas en una especie de *lai* de encuentro o aventura amorosa con claros despuntes líricos.

En este episodio el autor busca la respuesta de un lector implícito, por usar la terminología de Iser (1980), de un ámbito homólogo al que resulta de la transformación desde el original, al objeto de poder verter unos contenidos éticos concretos. Ese ámbito es, a todas luces, el cortesano y se puede decir que se rige por las coordenadas estéticas y por los valores de la sociedad del *fin'amors*. Y para ello ya no se amplifica con la subvención de materiales adosados a la *Alexandreis* o a otros textos escolares, sino con elementos que permiten abogar por una intertextualidad y una desviación genérica. La reina no invade el espacio de Alejandro y lo observa callada,

admirándose de que en tan pequeño cuerpo haya tanta fortaleza, como expone Gautier (vv. 24-27):

Perlustrans igitur attento lumine regem,
mirata est fame non respondere Talestris
exiguum corpus, taciturnaque uersat apud se
principis indomiti uirtus ubi tanta lateret,

sino que es recibida por un rey *palaçiano*, saludada con el beso de la paz y conducida por las riendas hasta el interior del campamento por el propio rey, que interpone entre la llegada y la entrevista el tiempo necesario para el *yantar* y el descanso, tal como se suele consignar en las aventuras caballerescas (coplas 1880-81). Todo el mundo reconocerá ahí distintos motivos del rito del encuentro amoroso y de la atención a los huéspedes de la narrativa medieval (cf. ahora Guerreau-Jalabert 1992). Si este rito ha transformado la personalidad del rey en su recreación hispana, no menos se adapta el personaje de Talestris, que no es a estas alturas del episodio la masculinamente hermosa reina de las amazonas, sino una doncella de corte, merced a la *descriptio vestuum* y a la prosopografía en la que el autor del *Libro* se ha recreado (coplas 1872-79); una Talestris salida de la iconografía profana, que, cabalgando, se viste de sedas, porta un hermoso azor y tiene un cuerpo de pecado, como irónicamente recalca el poeta (1879b).

Por cierto, que la larga *descriptio puellae* sirve a los fines líricos, en tanto que la incorporación de tales descripciones puede ser reconocida como un elemento inevitable en la creación de espacios de amor cortés. No obstante, la cita de Ovidio de los vv. 1874cd pareciera desviar este propósito. Pero, si comprobamos el fragmento de las *Metamorfosis*, se verá que la descripción ovidiana de Filomela no tiene nada que ver con ésta y que apenas se reduce a tres versos:

ecce uenit magno diues Philomela paratu,
diuitior forma, quales audire solemus
Naïdas et Dryadas mediis incendere siluis. (VI, 451-53)

La de Ovidio es en el *Alexandre* una cita pedante que apenas sirve para disimular la palabra *cantilena* de 1874d; por mucho que obligue la rima, nuestro poeta se beneficia para todo el ambiente lírico que estaba forjando al modo de textos lírico-narrativos de adaptación cortesana, aunque dependientes de una tradición clásica. Propongo que el autor del *Libro de Alexandre* hacía descansar su descripción de Talestris en un poema muy parecido a la *Philomela* atribuida a Chrétien de Troyes, con el que se dan demasiadas coincidencias técnicas y temáticas (compárese el texto en Boer 1909: 35-36). Y, por lo que se refiere a la virtualidad lírica de la estrofa 1878, no serán pocos los textos de la poesía lírica románica en la que la flor del *albespi* es punto de comparación.

La entrevista entre Alejandro y Thalestris está remodelada de acuerdo de nuevo con el orden natural y puesta en estilo directo, lo que realza algunos motivos que siguen desplazando el texto hacia el ámbito cortesano. La relación tal como la cuenta Gautier no puede ser más económica ni más naturalista. Literalmente:

Ergo rogata semel ad quid regina ueniret,
anne aliquid uellet a principe poscere magnum,
se uenisse refert ut pleno uentre regressa
communem pariat cum tanto principe prolem. (vv. 39-40)

El texto español viene a contar lo mismo, pero sigue planteando el relato en términos cortesanos: nos emboca una alusión inédita al enamoramiento de Talestris por medio de la incorporación del tecnicismo amoroso *quexa* (v. 1884b), justificado en una apenas reconocible motivo del *amor de lonh* o de oídas (vv. 1885ab) y plantea su petición naturalista como un don. De haber intervenido en este punto Alejandro asintiendo antes de la efectiva enunciación de los deseos de la reina, hubiéramos estado ante un acabado ejemplo del uso del *don contraignant*.

No vale la pena seguir. Pero me parece claro que el autor del *Libro de Alexandre*, como después algunos otros, ha reelaborado su modelo desencajándolo en forma y sentido, sirviéndose de elementos tomados del mundo de la poesía lírica y del *roman*, elementos funcionalmente necesarios para la reelaboración del texto y para conseguir los fines renovados que se pretenden, en modo de imitación compuesta.

III

Es lo cierto, sin embargo, que la funcionalidad mayor de entramado narrativo de la lírica se da cuando se alcanza una plena integración de los elementos líricos de tipo arterial que hasta ahora he analizado con citas explícitas de poemas, como si dijéramos los cuatro grados del uso de lo lírico. Lo que presta a la obra narrativa no sólo un ámbito lírico-narrativo, sino también un claro estilo lírico.

El caso más conocido es el del *Cavallero Zifar* en sus capítulos 212 y 213 (Wagner 1929: 475-83). En el episodio de la Dama Nobleza, última parte de los 'Hechos de Roboán', se incorporan dos poemas de lamento, en los que la Dama Nobleza primero y luego su *partenaire* 'infel' Roboán lloran cíclicamente la pérdida recíproca (Roboán había llegado a un imperio de otro mundo y esposa con su emperatriz, la Dama Nobleza, con la que vive felizmente hasta que es tentado por el diablo en forma de hermosa mujer y convencido para que rompa la promesa implícita a su esposa, pidiéndole o tomándole uno tras otro un alano, un azor y un caballo encantado, que lo arrebatara del imperio y de la aventura del Otro Mundo).

En primer lugar, y en la línea de narraciones artúricas y caballerescas europeas, como el *Tristán en prosa*, el *Roman de Perceforest*, *Flamenca* u

otros textos citados más abajo, se introducen poemas, que vienen a cerrar un ascenso climático de carácter sentimental (cf. Segre 1988: 134-35) y a conferir al episodio una 'incisività memorabile' (Mussini Sacchi 1989: 115) que lo radica en la reminiscencia de los lectores. En los dos poemas incluidos en el *Zifar*, se han hallado elementos que los vinculan a la tradición lírica gallego-portuguesa y parece seguro que se trata de textos castellanizados (Dutton & Walker 1963; Deyermond 1975: 44). Este procedimiento de cita, por otro lado, no es muy distinto del que ocurre en el *Amadís* con el poema 'Leonoreta, fin roseta', estudiado por Beltrán (1985 y 1991), ni tampoco se diferencia mucho —en tanto que procedimiento mecánico— de las citas líricas de la *Razón de amor*.

Pero, en el caso del *Zifar*, la creación de un ambiente lírico no sólo se consigue por medio de la cita de estos poemas de lamento. Podemos constatar también del tercer grado del uso de los elementos líricos. En este caso, la Dama Nobleza se autocompara a la tortolita viuda (479, ll. 17-21). Ahora una cita indirecta de un tema lírico puede ilustrar un estado de ánimo y ayudar a la construcción retórica del discurso.

Pero aún hay que incorporar en la 'lirización' del discurso narrativo un cuarto grado que trae como resultado la creación de un estilo lírico arterial. En el caso del *Zifar*, el autor se sirve de elementos que se vinculan a la elegía de ascendencia ovidiana. Prestemos atención a algunas de las palabras de la Nobleza:

Ca çierta so que vos en algunt tienpo me desearedes e yo a vos fasta que muera; pero pues yo non vos puedo detener nin vos non queredes, *rogaré a los vientos* que vos enbarguen la yda e rogaré al dios del mar que vos non resciba en el, e rogaré a Venus, deesa del Amor, que vos faga menbrar del amor que en uno posiemos e de las verdades que nos prometimos, que vos nuncan consientan fallesçer en el amor nin las promesas que me fezistes. (476, ll. 8-15)

La invocación mitológica y las referencias puntuales fuera de contexto hacen desconfiar de la originalidad de este pasaje, al menos de su conveniencia en una situación como la que se presenta en el libro. Porque no debe olvidarse que Roboán en ese momento cabalga un caballo encantado, y el episodio del barco viene más tarde y, además, no tiene las características de una navegación peligrosa; tampoco debe olvidarse que la partida de Roboán no es voluntaria, o al menos él no es consciente de que vaya a ocurrir una separación definitiva; que, incluso, el discurso de Nobleza es, así, exagerado, entre otras cosas porque ella era totalmente sabedora de lo que iba a pasar. Por ello estas quejas de Nobleza y buena parte de las que siguen son poco pertinentes y, en cierto modo, contradicen la caracterización de uno y otro personaje. Alguien podrá decir que el autor del *Zifar* era un poco descuidado. Pero yo tengo el convencimiento de que más bien actúa en su creación celularmente, dando más importancia a la yuxtaposición de géneros para crear situaciones narrativas variadas, que

a la creación de caracteres. Aquí aprovecha su conocimiento de los géneros lamentatorios y de la tradición lírica clásica para incorporar elementos que mantienen una tensión novelesca en la larga despedida del matrimonio.

Y como más arriba veíamos que hacía el autor del *Alexandre* con la mención de la cantinela de Filomela, también la autocomparación que Roboán hace con Eneas,

E perdido he quanto auia,
todo por mi follia.
Mas perdi aqui do yago
que [Eneas] en [Cartago], (481)

nos denuncia cuál es el tono lírico que se adopta: el de la *Heroida* ovidiana. Esto se puede ver en las contradicciones argumentales que antes he señalado, o como se advierte según el uso de determinados motivos que aparecen en, por ejemplo, la carta de Dido a Eneas, como el del barco, el recuerdo de los temporales adversos, la ruptura de los juramentos hechos por parte del varón, la comparación de éste a fieras sin compasión o arteras —en el *Zifar* la culebra—, o la locura y el descontrol de la amante, etc., etc. Una comparación sostenida con las heroidas 2, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13 y 18 dará, sin duda, más resultados.

Así que en el *Libro del caballero Zifar* la lírica presta entramado según los grados primero/segundo (la cita propia o ajena), tercero (uso retórico o estructural de temas líricos), cuarto (creación de un estilo elegíaco en deuda con Ovidio, siguiendo también los pasos del *roman* francés y de las traducciones antiguas que a esta obra se hicieron).⁹ Pero ahora podemos ver cómo esta gradación se interrelaciona causalmente: este cuarto grado, que tiene como resultado el uso de tradiciones líricas, crea un entramado estilístico en el que se puede incorporar sin rupturas un segundo grado, el de la cita explícita de temas concretos, como el de la tórtola viuda, para acabar, en fin, cediendo terreno al primer grado, el de la incorporación de poemas quizá preexistentes o a imitación de otros, que podrían prestar también su música.

IV

Ante el *Libro del caballero Zifar* se puede hablar, seguramente, de una perfecta integración de la lírica en el cañamazo narrativo. Otra posibilidad de integración es cuando ésta se configura a lo largo de una obra narrativa como una vía más o menos independiente o complementaria de

⁹ Véase Faral (1913: 109-34), a propósito del ovidianismo del *Énéas* o de la integración de razonamientos abstractos sobre amor en obras de Chrétien de Troyes.

la narración. Es pertinente recordar, a esta altura, la tradición del *prosime-trum*, alternancia de prosa y verso, u otros especímenes literarios narrativos en verso que mantienen a lo largo del texto una alternancia de los espacios narrativos y líricos. A cualquiera se le viene a la cabeza la *Vita nuova* de Dante o la *Consolatio Philosophiae* de Boecio, además de numerosos ejemplos que, entre otros, aportó Reinhard (1926).

La *Historia troyana polimétrica* ha sido caracterizada una y otra vez como el más antiguo de los *prosimetra* de la literatura castellana. La *HTP*, de la que aún hemos de usar la cuidadosa edición de Menéndez Pidal (1976; publicada por primera vez en 1934), se nos conserva acéfala e incompleta por el final con relación a su fuente hasta ahora más probable, el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. El cañamazo básico es una traducción de los versos 5703 a 15567 del *Roman*, al que se incorporan una serie de ampliaciones, que van desde ciertos *excursus* en la prosa (por ejemplo, pasajes de animalística ficticia), hasta la integración de nada menos que once fragmentos en versos líricos de mayor o menor extensión y con contenidos variados, pero que se centran en los temas lamentatorios y en los amorosos.

La fábula se ajusta bastante bien al *Roman* y a la historia de Troya más al uso durante la Edad Media, desde los preliminares de la guerra —la *HTP* empieza en prosa en el momento que los griegos consultan a Apolo en Delfos— hasta la muerte de Héctor, acaecida en la novena batalla, según la división medieval de los distintos episodios de la guerra. Pasa por la narración de otros enfrentamientos totales entre troyanos y griegos, por la muerte de varios héroes, treguas y episodios significativos como la historia de Troilo, Briseida y Diomedes, que, como veremos, se lleva la mayor parte de las series versificadas.

Ha llamado la atención de los críticos, sobre todo, la peculiar alternancia de prosa y verso y su regularidad métrica y estrófica. Y estas dos características han sido explicadas de forma varia. Solalinde, por ejemplo, consideró un tanto ingenuamente que los intermedios líricos son el resultado de la 'excesiva facilidad versificatoria del traductor, que le arrastraba a poner en verso algunos pasajes de asunto más o menos poetizable' (1916: 165). Otros achacaban la presencia del verso a imitación de *romans*, como el ya citado de Tristán (Menéndez Pelayo 1905: cxlvii; Baist 1897: 438). Mario Schiff, basándose en un supuesto estado lingüístico más arcaico de los versos y en supuestos de Paz y Melia (1899: 62-63), apuntó que 'pourraient faire croire à une ancienne version en vers dont le traducteur de la version en prose aurait intercalé des fragments dans son travail' (1905: 260-61). Pero contra esta posibilidad reaccionaron algunos críticos, como Menéndez Pidal, que invocó, en primer lugar, lo extraño de una traducción en verso con polimetría y variación estrófica; y, en segundo lugar, consideró inverosímil la existencia de una obra que, de estar en verso, sería muy extensa, ya que, si juzgamos por el juego parafrástico de los versos conservados, habría de alcanzar los 100 ó 150 mil versos (1976:

201). Unos u otros invocan también razones de poética formal, considerando que el autor, como Juan Ruiz, también quiere presumir de su habilidad, dando ejemplos variados de 'metrificar e de rimar'.

Más recientemente, la explicación del fenómeno del *prosimetrum* en la *HTP* se busca en propuestas formales y argumentales más desarrolladas, algunas de las cuales se hacen eco de teorías que pretenden tensionar la relación entre los géneros, desde la perspectiva de su recepción y sentido. Deyermond (1975: 45) constata, con razón, que en los pasajes en verso sube la temperatura emocional y que el empleo del metro lírico es el resultado de un proceso de medievalización que venía haciendo accesible la materia clásica.

Gumbrecht, desde la perspectiva de la estética de la recepción, sostiene que la alternancia de la prosa y verso permite deslindar dentro de la *HTP* dos motivos centrales, el amor y el sufrimiento de la guerra, que se complementan como dos líneas separadas pero necesarias. El autor cambiaría sus tonos e incluso optaría por una u otra forma métrica o género poético de acuerdo con un contexto y una exigencia de los lectores (1974: 213-15).

Brownlee estudia la obra en sus dos artículos principales subida al mismo carro teórico, complementado con una tímida narratología. Parte de la necesidad de reconocer al autor de la *HTP* una madura autoconsciencia literaria, mucho mayor de lo que se ha creído. Ve claro que 'the author of the *HTP* was interested in juxtaposing the perspective of objective historical reporting exploited by the chronicler with the elaborate subjective artifice of the court poet, the authorial effacement of the former narrative stance with the authorial ubiquity of the latter' (1985: 448-49), para lo que se sirve de una distribución estudiada de los fragmentos en verso, 'casi' siempre puestos en boca de los personajes, fragmentos en verso que son acendradamente líricos y que persiguen la oposición con la narratividad de la prosa (1977-78: 13), aunque parece desempolvar parcialmente la tesis de Schiff sobre una versión anterior en verso que había sido 'de-rhymed', parte de la cual tendríamos aún en los textos en prosa.

Burt (1976: 69) considera la obra como uno de los más finos ejemplos de la plasmación del amor cortés en España y, desde un peculiar sistema para reconocer el verdadero amor cortés en una obra literaria,¹⁰ concluye que el autor lo plantea como fuerza destructiva (cf. Adler 1960: 15), para lo que le sirven los episodios de Briseida y Troilo, además de los otros. Dicho sea de paso, Burt y Brownlee se dejan influir por las propuestas de Robertson (1968: 12) fraguadas sobre la narración mucho más elaborada de Chaucer y Boccaccio, en la que se reconocería la alegoría implícita de

¹⁰ Los cinco elementos que puede reunir son: motivación sensual, *descriptio puellae*, dos o más de los pasos del amor (desde la *visio*, hasta el *actum*); algunos de los síntomas tradicionales del amor; algunas reglas de amor al estilo de Andreas Capellanus.

la destrucción de Troya (*Troilus*=Troya pequeña). El autor, así, podría desdoblarse en dos líneas temáticas y éticas, incluso de alegoría política.

Está claro que en el fondo de unas y otras opiniones sigue latiendo el estupor que causa una obra como la *HTP*, si la incrustamos en el panorama español del *roman* de materia clásica. Y eso, a pesar del estado de su conservación y de la desviación de su función original que ese estado evidencia. Es peculiar el modo de habérsenos conservado la obra: en manuscritos de los siglos XIV y XV, embutida entre fragmentos de la versión castellana del *Roman de Troie* al principio y completada al final con pedazos de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne. Esto pone de manifiesto, por un lado, que la obra ha llegado a interesar en ese contexto que se utiliza o lee especialmente como documento histórico, y, por otro, que su conservación incompleta es ya previa a su aprovechamiento. Un interesado en la historia de Troya utilizó una obra fragmentaria más antigua y también genéricamente distinta. A mi modo de ver, los manuscritos que nos la conservan testimonian uno de los usos posibles de la obra, que no tenía por qué coincidir con el original. Si es cierto que, como postula Menéndez Pidal, la *HTP* se compuso hacia 1270, estaríamos aún a varios decenios de la andanada romancística en prosa que se acentúa durante los reinados de Sancho IV y Alfonso XI (cf. Alvar, en prensa), andanada que es bastante uniforme en su presentación y que justifica la recomposición de la *HTP* en la compañía actual. Pero, si efectivamente la obra es de hacia 1270, también habrían pasado ya algunos decenios desde los primeros especímenes del primer *roman* español de materia clásica adaptado de originales latinos y con repercusión de textos franceses, como antes hemos visto. Me refiero al *Libro de Alexandre*. Considero importante esta constatación por lo que luego añadiré.

Conviene hacer unas consideraciones al hilo del propio texto de la *HTP* y siguiendo la letra de los versos. La primera composición contiene el duelo de Aquiles por Patroclo, que ocupa los 100 versos centrales, introducida por otros 20 en los que se describe la situación, basándose en el tema funerario del *planctus* generalizado; cierran 30 versos con la narración de los resultados fisiológicos en Aquiles y aparece el tema de la *compassio* (Menéndez Pidal 1976: 270-73). La mayor parte del texto podríamos acercarla a su original de Benoît de Sainte-Maure (vv. 10331-70, Constans 1904-12: II, 115-17), pero advertimos de inmediato que el español aumenta el tamaño del planto y enriquece su cuerpo. Deyermond (1975: 45) ha señalado interferencias líricas con la *cantiga de amigo* en los vv. 21-22, y ecos de la endecha, pero que en todo caso están naturalizados ya en los plantos latinos y romances. Las diferencias para con el texto francés, a mi modo de ver, más significativas tienen que ver con el uso de determinados motivos y quizá con la adopción de una nueva secuencia lírica sugerida por tradiciones del lamento menos retóricas. En los añadidos es, quizá, perceptible el recuerdo virgiliano, en especial de la historia de Niso y Euríalo, dos grandes amigos sacrificados por su amistad. Una de las

adiciones al *Roman de Troie* está en la presentación del planto de Aquiles, con el recuerdo de un Patroclo 'que era / vn amor con el contado / porque se amaron mucho', calco del verso virgiliano 'his amor unus erat pariterque in bella ruebant' (*Eneida*, IX, v. 182). Quizá textos como el de Virgilio o sus versiones más antiguas pudieron facilitar al autor de la *HTP* sus desviaciones para con el texto de Benoît de Sainte-Maure, en especial por lo que se refiere a la importancia que cobra en el planto español el tema de la amistad, de las trasposiciones al amigo como otro yo, que en este caso acaba cerrándose en una autoinculpación, sobre la que descansa la tensión nueva que tiene el texto español. En *Énéas*, precisamente, apenas un par de versos de Virgilio en los que Niso echa de menos a su amigo (IX, 390-91) se convierten en la versión francesa en un 'grant duel', verdadero lamento fúnebre del amigo antes de la muerte, que gira en torno a la amistad traicionada (vv. 5145-84; Salverda de Grave 1925-29: I, 157-58).

Podría decirse que, desde el punto de vista del contenido, la razón de la presencia de estos versos entreverados en la prosa de la *HTP* es la de invocar el tema de la amistad y el complementario de la enemistad épica; mientras que, desde el punto de vista de la retórica, parece interesar al español la reelaboración del planto. Es cierto que no se pueden hacer rigurosísimas distinciones en el desarrollo de este género, ni siquiera caracterizar los plantos formales de la tradición occitana y gallego-portuguesa argumentando sobre sus 'defectos' y formulismo retóricos, su carácter encomiástico desde el punto de vista público y la pesadez estoica desde el religioso.¹¹ Sabemos, sin embargo, de la permeabilidad del género en ambientes líricos y narrativos (Rico 1990; Richmond 1966). Pero el adaptador español del texto francés del *Roman de Troie* procede conscientemente en su adaptación. Mientras que aquél es un planto profano poco narrativo, el del español tiene vocación de narratividad e incorpora algunos elementos que merecerían comentario más detenido. Señalo, como ejemplo, la intercalación y reiteración de algunos tópicos como el del abandono, *derelictus* (vv. 67, 81), o el desarrollo del tópico narrativo y fisiológico del desmayo y de la representación del duelo y del luto como daño físico, que da actualidad al texto (cf. Filgueira Valverde 1944-45); o la desvirtuación a la que somete este último en favor de un recalcado tópico de la *compassio* (vv. 121-38); también como si al servicio de la coherencia interna, de la nueva retórica del planto y de la actualidad estuvieran se pueden explicar las referencias a la situación jurídica de Aquiles después de la muerte del amigo (vv. 32-33, 35-36, 46-48), que realza, naturalmente, la categoría política y jurídica de la amistad, en términos

¹¹ Ténganse en cuenta las conclusiones de Jeanroy 1934: II, 242-44; evidentes aún en el resumen bibliográficamente actualizado de Rieger 1980: 83-92; para la pobreza del género en el ámbito de la poesía gallego-portuguesa, cf. Tavani 1980: 134-38.

que nos recuerdan el pensamiento de Alfonso X o, más tarde, de don Juan Manuel; se advierte, en fin, el aumento de los pasajes narrativos sobre acontecimientos anteriores, en especial la muerte de Patroclo, contados ahora desde la perspectiva informativa del que se lamenta.

Quedan en el tintero otras muchas constataciones formales, temáticas y estructurales, pero, por lo que me interesa en esta ocasión, es evidente que el autor de la *HTP*, ante el mermado texto francés y ante la carencia de modelos poéticos que pudieran prestar una retórica cercana como la provenzal o la gallego-portuguesa, necesitado por añadidura de ofrecer a sus lectores un más actual sentido de los acontecimientos lejanísimos de la guerra de Troya, reconstruye el lamento fúnebre sobre temas líricos populares, realidad intrahistórica y con modelos y estructuras formales renovadas, como el planto narrativo religioso, en especial relacionado con los plantos de la Virgen, que, aunque tienen fundamentos clásicos (De Martino 1975), cobran estructura propia merced a unos tópicos y a un desarrollo lírico-narrativo. (Vale la pena añadir que la estrofa de seis versos que usa el español es, como ya señaló Menéndez Pidal (1976: 188-89), modelada desde la poesía religiosa latina, uno de cuyos especímenes más interesantes es, precisamente, el *Stabat Mater dolorosa*.)

En esta y en otras ocasiones, se puede constatar un desajuste entre prosa y verso como consecuencia de un contraste temático, que, en términos generales y, como hemos visto más arriba, ha sido explicado desde distintas perspectivas. Pienso que acaso la innovación lírica —además de atender a uno de dos niveles de lectura o de dirección de atención del lector u oyente— es posible explicarla como un comentario dramatizado, en el que se replantea el sentido del original, introduciendo nuevas variables más acordes con el contexto. En este caso, por ejemplo, sobre el versificador español había de presionar una contradicción entre comportamientos clásicos y medievales, entre duelo antiguo y duelo moderno, como se ve en la parte prosística que sigue al verso, en donde se relatan los funerales en honor de Patroclo. Es como si el traductor se permitiera un salto en el tiempo con la ayuda de la diferenciación de los modos de decir o de componer.

Voy a dar de lado al segundo poema, un monólogo de Casandra, en el que los 26 versos del original pasan a convertirse en 150 (Menéndez Pidal 1976: 275-78). Los problemas de su disposición estrófica —no obstante, compárese con el himno celestial de San Vicente Ferrer que he comentado más arriba— y del género poético al que pertenecen requieren más tranquilidad. Quede dicho, sin embargo, que los géneros proféticos medievales dan un gran espacio al verso, en el que caben los motivos de maldición y lamentación, con otros temas secundarios, como el de la falta de prevención.

El poema tercero es un buen ejemplo de habilidad en el uso y la combinación de subgéneros poéticos (Menéndez Pidal 1976: 292). Es la primera vez que aparece la cuarteta octosilábica, con la que se encuentra a

gusto el poeta, quizá por su habituación a los géneros líricos gallego-portugueses, que la emplean abundantemente, así como también el poema lírico atribuido a Alfonso XI (Menéndez Pidal 1976: 191). Lo que interesa recalcar es la conversión que sufre este texto. El *Roman* inspiraba ya al poeta español:

C'est lor esforz, c'est lor chasteaus,
c'est lor apuiz, c'est lor chadeaus,
c'est lor ados, c'est lor fiance,
ço est tote lor atendance,
qu'il ne font rien se par lui non;
c'est lor enseigne e lor dragon. (vv. 11025-30)

El poeta español ha tomado el recurso de la epanáfora fortalecida con deixis ('Este [...] éste [...]'); aprovecha también algunas propuestas de rima (-anza, -ón, etc.). Es evidente, también, que su técnica de traducción pasa más por la descomposición de la poco sugerente secuencia de pareados octosilábicos que por la glosa, pues, además, enriquece el texto semánticamente y aporta una serie de epítetos propios de las canciones de loor o de bienvenida (vv. 2, 7, 8, etc.), documentables también en el ámbito de la himnodia latina, por medio de un tratamiento hiperbólico del original (v. 15). De nuevo, el poeta da un sentido distinto al texto original que —recordemos— pretende desfigurar la heroicidad de Héctor más que loarla, ya que son palabras puestas en boca de Agamenón.

Pero desde nuestro actual interés, quizá los textos más llamativos sean los que configuran eso que Alicia C. de Ferraresi (1976) ha llamado 'primer ensayo de poema sentimental', toda la relación de aventuras que implican a Troilo, Briseida y a Diomedes, en la que se integran los poemas 5-10. La fábula es muy elemental: los griegos, dentro de las negociaciones que llevan a cabo directamente con Príamo, reclaman a Briseida, hija del sacerdote Colcax que había abandonado a sus compatriotas los troyanos cuando adivinó la pérdida de su ciudad. Era sabido que Troilo, hijo de Príamo, tenía con ella relaciones estrechas que llegaban hasta la intimidad. Dice Benoît de Sainte-Maure:

Tot son cuer aiet en li mis;
si par iert de s'amor espris [...]
El li raveit fet de sei don
e de son cors e de s'amor:
ce saveient bien li plusor. (vv. 13265-66, 13269-70)¹²

¹² La mayoría de los textos que citaré en el curso de este comentario sobre los episodios de los amores de Troilo y Briseida no proceden de la edición de Constans, sino de la fragmentaria de Baumgartner 1987: 338-65, que reproduce el excelente manuscrito del siglo XIII D 55 de la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

Briseida acaba siendo conducida al real de los griegos, entre los que destaca Diomedes, que queda prendado, consiguiendo al final el amor de la muchacha.

Aumentaría excesivamente este artículo el acercar la versión castellana a otras versiones europeas (es, sin embargo, un trabajo que hay que arros-trar). Pero, si no tuviera más remedio que traer aquí un equivalente de otras literaturas —y suponiendo que fuera posible pensar sólo en los textos en verso—, tendría que pensar en un mestizaje de géneros: el *roman idyllique* prestaría base a la aventura de la primera pareja; pero su fundamen-tación en los mitos clásicos la acerca a formas como las que represen-tan pequeños *romans* como *Pyramus et Thisbé*, aunque el hecho de que la narración venga limitada por su modelo permite plantear estos episodios de Troilo y Briseida como lo hicieron escritores posteriores de media Europa: como un *casus amoris* y, en consecuencia, un ejemplo que puede servir para la discusión de comportamientos amorosos y sobre la natura-leza del amor humano. El aislamiento del episodio en forma poética res-ponde, así, a todas estas posibilidades de ser reconstruido en uno u otro ambiente.

Es evidente que el poeta español tiene voluntad de tratar en metros lírico-narrativos un asunto que se prestaba a ello, y que, sin embargo, carecía de equivalentes en romance castellano, y, desde el punto de vista del contenido, pretende recomponer la historia. La introduce con un texto en prosa que no figura en el original:

Desde esta fabla fue partida, fuéronse los griegos para las tiendas e los troyanos para la villa e contolles luego a todos el rrey Priamo de cómo lle demandaron los griegos a Breyseda que la diese a su padre, e el gela auia prometido, e embiargela yan otro día de mañana. E quando Breyse-da lo sopo, por poco ouiera de morir de coyta, porque se auia a partir de Troylo que amaua mas que a sy. E Troylo otrosy que perdía el cuerpo por ella fue en tan grand coyta como adelante oyredes [...]. (Menéndez Pidal 1976: 336)

La atención se centra en los dos personajes principales y se focaliza, en principio, sobre Troilo. El español calla en este momento —como también lo disimula la versión del *Roman* de Alfonso XI—¹³ las relaciones físicas aludidas y recompone la novela haciendo, como era costumbre, primer iniciador y portavoz del amor al hombre. Y éste lo declara en la serie de versos núm. 5 en términos de comportamiento ovidiano y de *fin'amors*.

¹³ Literalmente: 'Ca el auya en ella puesto todo su amor et todo su cuydado. Et ella otro tal en el. Et fazia por ella tanto que mas non podia. Et esto non era cosa encubierta, ca todos lo sabian' (Parker 1977: 156). La omisión en esta versión en prosa de la entrega del cuerpo por parte de la enamorada, 'de sey don', que dice Benoît, no responde, desde luego, a las mismas razones por las que se rige nuestro poeta.

Primero, tanto por lo que se refiere a los fundamentos erotológicos, como a las actitudes de comportamiento: Briseida es *la señor hermosa* y la hiperbólica *deesa* (vv. 16, 77), han mediado *servicios* (vv. 17-18), padece la cuita y la transformación del amante (vv. 17-21), temor del futuro de las relaciones (vv. 37-44), lamentos endechados y acusaciones a terceros, propiamente los padres, y anuncio razonado de la muerte por suicidio (vv. 70-84), solución definitiva de la muerte voluntaria por amor que lo deja tranquilo y gozoso (vv. 113-24), lo que, naturalmente, no sólo es el recurso a un tema, sino también el medio para caracterizar la locura de amor del protagonista masculino. Además, el poeta español se entretiene en bordear nuevamente los tópicos del planto, en este caso no por la pérdida del amigo, sino de la mujer amada.

Vuelvo a recordar que esto no está en el original, por lo que no puede tratarse de una paráfrasis de ideas centrales del *Roman*. Más bien es una definición en regla dependiente del entramado tópico de la lírica cortesana y necesaria para los fines literarios del versificador español.

La secuencia métrica núm. 6 está precedida de la siguiente prosa, que sí enlaza con el *Roman* y declara las relaciones íntimas de los dos amantes:

El infante Troylo estaua en esta coyta e en este cuydado que auedes oydo. Mas quando Breyseda, que amava a Troylo mas que assy, sopo las nuevas de la su yda e vio que se aueria por fuerça de partir de aquel a quien feziera muchas vezes amor de su cuerpo, sabiendolo los mas de la cibdat, por poco no se morio e ally fue el cuydado [...]. (Menéndez Pidal 1976: 339)

En la lamentación de Briseida también se produce una transformación tipológica que afecta incluso a la caracterización de su propia persona. La *vil soldadera* del v. 27 transforma el punto de comparación del texto francés: *chambrière*. Pero, además, la forma tiene vocación lírica (vv. 40-41). Y, por otro lado, la estructura escenográfica de la lamentación —calco perfecto de la anterior de Troilo— o el planto se fortalece con los versos 77-84, que no figuran, naturalmente, en la versión original:

Esto dezia e loraua
e prendedero nin toca
en su tiesta non dexaua,
daua bozes como loca;
e rrompie los sus cabellos,
ante sy los allegando,
fazia grand lanto sobrellos
a Troyllo ementando.

El poema núm. 7 narra el último encuentro amoroso de los amantes, las quejas de ella (vv. 23-36), sus disculpas y la separación final. Con tino, Deyermond (1975: 45) nos recuerda que este episodio está en deuda con escenas que implican tradiciones líricas como el *alba*, de la que hay un eco en vv. 107-08, 150-52. Estos tópicos de la lírica y su conversión narrativa,

a los que estamos acostumbrados en textos novelísticos breves y en verso, no figuran, naturalmente, en el *Roman de Troie*, que resume los episodios, aunque sí facilita el hallazgo estructural del *alba* con la referencia al encuentro nocturno (vv. 13323-25).

Que el poeta sabe bien lo que persigue se echa de ver en la selección de los temas versificados. Le importan más las posibilidades de una cita amorosa nocturna que la descripción amplificativa de los vestidos de Briseida, acorde con el tópico de la *descriptio vestium*, que sigue en la prosa inmediata (Menéndez Pidal 1976: 345-46). Se ha llamado la atención, precisamente, sobre el proceso amplificador de este fragmento en prosa, al que, con motivo de la mención de la hermosa piel de leopardo o tigre que cubre a Briseida, el adaptador castellano incorpora un largo excursus sobre la manera de cazar al animal y sobre sus cazadores, los cinocéfalos. La vertiente pedagógica especializada para los metros no líricos se percibe aquí claramente, como se percibe también claramente el juego a dos bandas del poeta hispano.

El poema núm. 8 narra la separación con la presencia de los dos amantes. El motivo de la despedida tiene su espacio natural en la narración amorosa —quizá cierto eco de ello también se puede encontrar en el *Poema de Mio Cid*— y no figura en el texto original. Pero lo que interesa al poeta es recrear esta escena con la situación del *duelo* compartido, propio también de la tradición lamentatoria: la invocación a los padres, la petición de ayuda a los hermanos —en textos populares son las hermanas—.

Conviene señalar algún elemento más que declara otra faceta del consciente contraste, y hasta tensión, que puede haber entre prosa y verso en la construcción de la *HTP* y que precisamente ocurre en este lugar de los acontecimientos, en el acmé de la fiebre amorosa y trágica de Troilo y Briseida. Ofrezco el texto del *Roman* y el español enfrentados:

Mes, se la danzele est iree,
par tens resera apaiee;
son duel avra tost oblié
e son corage si mué
que poi li iert de cels de
[Troie.
S'el a hui duel, el ravra joie
de tiel qui onc ne la vit jor;
tost i avra torné s'amor,
tost se sera reconfortee.
Femme n'iert ja trop esgaree:
por ce qu'ele truiet o choisir,
poi durent puis li suen sospir.
A femme dure duels petit,
a un oil plore, a l'autre rit.
Molt muent tost li lor corage,
assez es fole la plus sage:
quant qu'el a en set anz amé,

Mas commo quier que Breysida ouiese tan
grand amor e tan grand coyta commo esta que
veedes aqui, de aqui adelante este amor tan
grande ayna se partira; e sy fasta aqui era
mucho crescido, de oy mas decreçera. E quan-
do crescio en gran sazón, decreçera en poco
tiempo. E si la donzella era agora triste e saño-
sa, ayna sera muy alegre e muy pagada e sera
todo su duelo oluidado e mudado el su cora-
çon, e seran oluidados todos los sus amigos e
quantos en Troya dexo. E ella, de triste, sera
tornada alegre por onbre que nunca vio des-
que nascio nin el a ella. E por tal sera ayna
mudado el su amor e el su amigo, segund que
adelante oyredes, ca bien sabed que toda mo-
gier, commo quier que aya grand amor alguno,
si la otro catare arteramente, mostrandol en la
su catadura quel ha grand amor, e faziendo

a ele en treis jorz oblié.
 Onc nule ne sot duel aveir.
 Bien lur pareist de lur saveir:
 ja n'avront tant nul jor mesfet
 chose ne rien que si seit let,
 ce lor est vis, qui que les veie,
 que l'on ja blasmer les en

[deie.

Ja jor ne cuideront mesfere:
 des folies est ce la meire.
 Qui s'i atent ne qui s'i creit,
 sei meisme vent e deceit.
 D'icest vers crien je estre

[blasmez

de cele qui tant a bontez,
 qui hautece a, pris e valor,
 honesté e sens e henor [...].

(13429-60)

gelo creer por algunos fechos que faga por ella, tanto que ella cuyde que la quiere bien, luego el primero amor es vencido por el nuevo entendedor, e sy veye guisado tienpo e sazón, non ha cosa ninguna que y rresçele. E por esto me tengo e creo que es verdat lo que escriuio Ouidio, que fue muy sabidor en estas cosas, quando dixo: *subcesore nouo vincitur omnis amor*, que quiere dezir: 'todo amor es vencido por el nueuo entendedor'. E muy poco duran los sus sospiros commo quier que mucho juren e mucho prometan; non digo yo aquesto por Brey-seda tan solamente, mas por todas las otras que son de tal natura que les dura muy poco el amor e el duelo, ca sy ela mogier con el un ojo lora, con el otro rrie; e por ende faz muy grand locura quien las crey, ca mudan mucho ayna su coraçon, e en poca de ora es la mays sesuda tornada loca e sandia. Mas esto es muy grand cosa, que non saben sofrir plazer nin pesar en ninguna guisa, mas quanto aman en seys años o en siete, todo lo dexan olvidar en tres días, e tienen que les paresçe bien, ca cuydan ellas que fazen ninguna cosa que mal les este. E nunca tanto mal faran que ellas asmen que posfaçe ninguno ende nin detras dellas nin delante. E asy se engañan las mesquinas non pensando en su fazienda. Mays, ¿que uos dire?: çierto soy e bien creo que sy yo ouiese çient lenguas e con todas podiese fablar, non podria dezir la quarta parte de las maldades que han las que son malas dellas; mas las bondades de las buenas atreuermelas ya contar muy ayna. E en verdat bien lo cred, synon de vna tan solamente en que ha tanta de apostura e en quien ha tanta de bondat e de santidat e tanta nobleza [...]. (pp. 350-51)

Como antes he señalado, Benoît de Sainte-Maure, desde los primeros versos que narran los amores de Troilo y Briseida, había sustentado esa relación sobre la existencia real de las relaciones carnales de los dos amantes, lo que omite el poeta español con la intención de reorganizar esas relaciones según la liturgia cortesana, posponiendo el *fach* o relación física hasta poco antes de la separación efectiva. Estos cambios de orden, las adiciones y la lírica habían permitido al español construir principalmente en los textos en verso un discurso erotológico de raigambre cortesana, y ello sobre la base parabólica de la historia de los dos amantes. En la línea de la tensión por contraste temático entre prosa y verso, podemos

constatar ahora la divergencia entre ese ritmo del amor cortés representado por los textos en verso hasta ahora recorridos y los que siguen, y las consideraciones teóricas naturalistas que suponen esas líneas de prosa. Y las entiendo en tal sentido porque el despeñamiento misógino del español —con tantos elementos sapienciales y bíblicos— no es sino una sección acostumbrada de ese discurso ovidiano y naturalista, del que podríamos recordar muchos equivalentes en la tradición teórica románica.¹⁴ Parece como si el autor separara con exquisitez las distintas líneas que poética y temáticamente se funden en el original, con la intención de mantener una doble lectura que haga posible el contraste, e incluso la distinción de una doble condición de lector implícito.

Gracias a esa doble lectura hay que entender los comportamientos de Briseida según el autor español. Es cierto que éste, una vez agotadas las despedidas entre los dos amantes, parece desentenderse del resto de las aventuras, puesto que apenas se vale del verso para narrarlas. Sin embargo, la práctica amorosa sigue manteniendo la tensión del texto castellano y en las ocasiones que interpola versos (piezas 9 y 10) los utiliza para seguir salvaguardando el comportamiento de una Briseida que nada tiene que ver con la mujer débil de la invectiva naturalista. Así, el proceso de cambio en la mujer no es de 'tres días', según reza la prosa citada. Tampoco podía ser tan rápida la cosa cuando se trata de disponer el proceso de acuerdo con los pasos tradicionales del acceso al amor: ella es vista por Diomedes, se enamora de ella; le habla; y comienza el servicio masculino. Precisamente, el autor del *Roman* no se preocupa de hacerlo explícito, en contraste con el interés por declararlo del poeta español. Briseida, en prosas anteriores al poema 9, despide a Diomedes educadísimamente:

Por ende, non querria fazer locura nin cosa que me touiesen las gentes a mal, ca bien cred que non he sabor de fazer mal mi fazienda en ninguna manera; mas vos sodes tan preñado cauallero e tan enseñado e tan rrico e tan poderoso e de tan buenas costunbres, por quanto yo veo e entiendo, que es verdat que non ha en el mundo dueña nin donzella, por fermosa nin por preñada que sea, que uos non deuiese querer bien e rrescebir por amigo, sy sabor ouiese de alguno amar. E otrosy bien cred que yo non lo dexo por al, sinon porque non he sabor nin me da el coraçon de amar a uos nin a otro ninguno tan ayna. E bien cred ende una cosa, e sed ende çierto, que sy en guisa me copiese que yo ouiese de fazer aquesto, non querria ningund omne por amigo mas que a uos; mas non he ende sabor, nin me lo de nunca el nuestro Señor. (356-57)

Diomedes persevera en su amor y le toma a Briseida un guante de la mano. Luego consigue en la batalla desmontar de su caballo a un Troilo

¹⁴ Podría añadirse la constatación de Solalinde (1916: 154) de que, mientras que en la invectiva de Benoît de Sainte-Maure la única mujer que se salva es Leonor de Aquitania, 'cele qui tant a bontez', el adaptador español lo entiende por la Virgen. Lo que no deja de ser un tópico en las adaptaciones medievales del *ars amandi*.

'que se andaua gabando della' (p. 372). Lo que interpreto como uno de los mayores pecados del amante, pues no sólo rompe el secreto amoroso, sino que además se lo da en público de la posesión. Es necesario notar que esta descortesía concreta no se halla historiada en la fuente original; se trata de una adición que dice bien cuáles son las intenciones literarias del adaptador español.

Y éstas quedan resaltadas en el poema 9, en el que se versifica dilatadamente el *servicio* de Diomedes, que ha logrado arrebatarse el caballo a su rival y lo envía por medio de un intermediario a su señora. Independientemente de las asociaciones simbólicas del caballo como representación de la virilidad o simplemente de la esencia del caballero y como imagen del poder que su dueño ejerce sobre la 'montura' erótica, su prisión también puede entenderse como la representación de la ruina merecida de un caballero descortés. Y ahí vemos de nuevo que el poeta español atiende con el verso a momentos cruciales de la práctica del amor cortés. La indignación e ira de la dama en los últimos versos de esta sección (69-77) apunta tímidamente los comportamientos de *dame sans merci* o cruel (vv. 99-100).¹⁵

Un momento crucial de la relación amorosa es también el representado por el poema décimo: definición de la *cuita* (v. 40) o enfermedad de amor de Diomedes, con adiciones retóricas al *Roman de Troie* y también caracterizadoras de la pasión: el dolor de muelas (v. 29; cf. Legge 1950 y West 1979) o el ensandecimiento (v. 72), que apuntan al interés teórico que tiene el versificador español, declaración de la causa de amor (vv. 44-49); desesperanza del servidor, que piensa en la muerte; nueva descripción de la *dame sans merci* (vv. 65-68).¹⁶

En cualquier caso, los textos en prosa y verso que nos narran los amores de Briseida y de Troilo/Diomedes merecen una profundización mayor, aunque nos permiten apuntar nuevas razones de la desusada estructura de la obra española, que tanto ha preocupado a sus críticos, para insistir por ese camino en la trama lírica y necesaria de su narratividad.

Desde mi punto de vista la deconstrucción que el autor de la *HTP* hace con relación al *Roman de Troie* no es tanto un recurso inventado para crear negatividades genéricas y, en consecuencia, novedades literarias

¹⁵ Ferraresi (1974: 124) ha propuesto que Briseida no es dama *sans merci*, sino en exceso compasiva.

¹⁶ Faltan aquí unos 108 versos de texto castellano, en los que se escenificaba la crueldad de Briseida para con el nuevo enamorado, a costa del cual —a juzgar por el *Roman de Troie*— se harían una serie de ironías que chocan, de nuevo, con la propuesta cortante de la prosa misógina anteriormente transcrita. Incluso, Briseida se ofrece a facilitar un caballo propio al amante descabalgado, lo que con el reconocimiento de sus relaciones con Troilo en un momento de ira (vv. 65-68), cumpliría la doble función de tímida propuesta de fidelidad para con éste y activador de los celos del otro. Pero no sabemos, tal como se encuentra el texto, si el poeta castellano aprovecharía en este sentido las sugerencias de Benoît de Sainte-Maure.

(Brownlee 1985) o para plantear tesis pesimistas sobre la destructividad del amor (Burt 1976) —por otra parte por todos admitidas, siendo como son un soporte sobre el que se sustenta la ideología amorosa cortés y sentimental—, cuanto para nivelar y poner orden en discursos contrapuestos que un lector español del siglo XIII reconocía en el original francés y decide aprovechar diferenciándolos con nitidez y prestándoles una contraposición formal, prosa y verso.

Adler desarrolló ya en 1960 la hipótesis que había formulado Wilmotte (1914: 102) sobre la lectura del *Roman de Troie* y, por ende, sobre las razones de sus mestizajes temáticos y aun genéricos. Era, según eso, una obra de recepción cortesana, para hombres y para mujeres, que, además, podría interesar como documento histórico o como mero entretenimiento y como referente teórico-práctico. Más recientes consideraciones de la crítica sobre la importancia que tuvo la incorporación de la mujer medieval al fenómeno de la lectura y los cambios superficiales y profundos que este hecho puede haber causado en algunos géneros (cf. Bell 1988) cobran especial sentido si lo concretamos en textos como el *Roman de Troie*, de ser analizado desde la perspectiva de la lectora femenina (Hansen 1971).

En cualquier caso, los episodios seminalmente cortesanos del *Roman* y a los que acabamos de prestar atención son sometidos en la adaptación española a varios procesos. En primer lugar, a una segregación por medios formales. Si concentramos nuestra atención en los episodios sentimentales de Troilo y Briseida, no debe sorprendernos que la autonomía literaria de éstos no está atestiguada, ni siquiera en menciones onomásticas, en la floración de la lectura románica más antiguamente documentada (Pirot 1972), lo que realza un tanto más el ojo literario del poeta español, que opta por aislar y reordenar con la impostación del metro lírico parte de los segmentos de una historia que a su vez ya despuntaba por sí misma en el cuerpo del *Roman*, sustentada no sólo por los tonos amorosos, sino también por un uso experimental que de la técnica del *entrelacement* hace Benoît de Sainte-Maure (Petit 1985; Meneghetti 1988b: 19). Mientras que otros creadores más tardíos optaron por la separación del episodio de Troilo y Briseida y por un tratamiento autónomo de éste, nuestro poeta se ayuda de la diferenciación prosa/verso para hacer más efectivo el doble vector de lectura. En segundo lugar, la autonomía del episodio se consigue con la aplicación de un tratamiento del amor cortés más explícito y funcional que el de su fuente (cf. Adler 1960: 19-20), que abre el terreno a una lectura sentimental, indisociable desde mi punto de vista de una lectura teórica.¹⁷ Estaríamos, así, ante unos postulados erotológicos ordenadamente propuestos y propios de un *ars amandi* implícito que pueden contrastar, como hemos visto, con otros postulados en el mismo cuerpo de la *HTP*. Si esta ampliación del espectro de la lectura

¹⁷ Utilizo el adjetivo 'sentimental' en sentido técnico, no meramente alusivo a la inflación de emotividad de los *romans* de tema clásico (cf. Rousset 1959).

implicaba en buena medida la segregación por medio del verso, no necesariamente suponía la variación métrica y genérica. Pero nuestro poeta varía de nuevo la secuencia poco diferenciada del *Roman de Troie* incorporando, desde el punto de vista temático, géneros poco desarrollados o con distintos matices de los que tenían en los ámbitos poéticos que le eran familiares, como la literatura occitana o gallego-portuguesa. Por ahí, otra lengua romance peninsular cobra categoría de coiné poética con géneros y modos retóricos cada vez más naturalizados en Castilla (el ensayo de la *Razón de amor*, claro, tenía razón de ser).

Pero en este caso, y desde el punto de vista formal, los metros son eminentemente líricos y les convenía un cierto grado de *performance* musical (grados primero y quinto del uso de lo lírico, según la distinción que hacía al principio.) No tengo tiempo para entrar en demasiados detalles sobre la importancia de la admisión de este quinto grado para la caracterización genérica de la HTP. Pero quisiera recordar que, cuando la crítica se ha preguntado sobre el género a que pertenece la HTP siempre se ha chocado con el escollo de su carácter actual de *prosimetrum*. Algunos pensaron que la parte en prosa era el resultado de una prosificación de un texto en verso; se adujeron razones en contra —ya lo hemos visto— que no tienen por qué cerrar la polémica. No sólo por el hecho de que aún esta prosa conserva pasajes fácilmente reconstruibles en versos de cuaterna vía (véase Brownlee 1979). La tesis de Brownlee de un proceso de 'derimación' del texto tiene, desde esta perspectiva, un cierto sentido. Pero, aun en el caso de admitir la existencia de un poema extenso en el verso, seguirían sin explicación los poemas en otros metros que aún sobreviven.

Quizá si se hubieran aducido correctos equivalentes de otras literaturas empezaríamos a dejar de ver con tanta aprensión las aparentes novedades de la HTP. Voy a recordar sólo unas piezas. Hay que empezar con *Pyramus et Thisbé* (siglo XII), que contiene en el interior de sus versos octosilábicos narrativos ocho monólogos líricos, incorporados sin un orden preestablecido y rompiendo la andadura del original (Faral 1913: 9, 30), monólogos con contenidos emotivos, un 'duel' o una 'priiere' (Boer 1921: 25). Pero la técnica de los usos líricos en textos narrativos está atestiguada como una práctica común después de que Jean Renart —maestro también en la intercalación de alusiones o citas líricas— afirme en el prólogo de su *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (del primer tercio del siglo XIII) que él es el primero en integrar piezas líricas como 'novele chose' (Lecoy 1963: 1-2; cf. Lejeune 1935: 144-59; Baumgartner 1981). La práctica se extendió y ya en la segunda mitad del mismo siglo y primeros decenios del XIV —el espacio cronológico de nuestra HTP— se verifica una tendencia clara de revitalización del *prosimetrum* y de la incorporación de textos musicados a *romans* previos. Ello ocurre, sobre todo, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV de Francia. Como muestra de tendencias y dicho sea de paso, a uno de estos dos dedica su versión latina del *Calila*

e *Dimna* Raimundo de Béziers, que, aunque en prosa, incorpora abundantes versos que no siempre son citas ajenas y que recuerdan al procedimiento sincrético de don Juan Manuel. También contamos con el *Roman de Fauvel* (1310-16), que incorpora canciones líricas latinas y francesas en el tejido del verso narrativo, de las que, además, se nos ha conservado la música.

Pero quizá sea más apropiado recordar el caso de *Aucassin et Nicolette* (véase Roques 1936; Cirlot 1983). En el único manuscrito que se nos conserva alternan prosa y verso regularmente; el verso conserva su música. Según Rogger (1954: 56), gracias a la presencia de versos líricos musicalizados, es posible una doble lectura que superpone dos planos narrativos, el real y el idílico. Sin embargo, es evidente también la voluntad narrativa de esos poemas, puesto que su música es la misma para todos los textos versificados y tiene la misma forma que se ha preconizado para la música de las distintas *laisses* de un poema épico extenso. Lo que quiere decir, por un lado, que existía la posibilidad de la combinación de lectura de prosa y canto de texto narrativo en la *performance* de una obra que alternara prosa y versos, como nuestra *HTP*. Teniendo en cuenta lo repetitivo y quizá formulaico del entramado musical, la no conservación de la melodía en casos como éstos habrá que considerarla como la regla; mientras que la conservación en el caso de *Aucassin et Nicolette* es la excepción. Aunque relativa, porque se repite la música para algunas de las composiciones en verso.

Quizá Johannes Grocheus, el autor de un *Ars musicae* (c. 1300), pudo ser testigo impagable de prácticas de ese tipo, ahora difícilmente reconstruibles, cuando distingue dos tipos de música vulgar, el *cantus* y la *cantilena*. La segunda categoría acoge principalmente géneros líricos cantados con instrumentos, mientras que la primera se divide a su vez en tres tipos: el *cantus gestualis*, la *chanson de geste*, de asunto épico y apropiada para la gente vulgar, el *cantus coronatus*, para príncipes y con temas morales como los plantos, y el *cantus versicularis*, para jóvenes ociosos. Estos dos, según Grocheus, se pueden asociar al *conductus* y, a juzgar por los ejemplos que cita de obras de Teobaldo de Navarra, lo narrativo se alía con lo lírico (Anglès 1935, 328-33; Rohloff 1943). Sin duda, el espectro de los textos narrativos cantados era mucho más amplio de lo que generalmente se reduce hoy ateniéndonos a los textos conservados; y a tal amplitud coadyuvaría el mestizaje entre los distintos tipos de música, inclusive la litúrgica, lo que, para nuestro caso, facilitaría la explicación de las alternancias métricas y de los distintos tipos estróficos en el cuerpo de la *HTP*.

Son demasiados registros para tocar al mismo tiempo que requieren más saber. Pero estoy convencido de que la experiencia estética de nuestro adaptador original —sea en verso o en prosa— es el resultado de una práctica común. Y esa práctica es, a su vez, el resultado de la presencia de la lírica, forma y lenguaje inevitable para la diferenciación de, por

ejemplo, espacios amorosos, que alcanza verdadero grado de necesidad en el *roman* tardío.¹⁸

OBRAS CITADAS

- Adler, Alfred, 1960. 'Militia et amor in the Roman de Troie', *RF*, 72: 14-29.
- Alvar, Carlos, 1986. 'Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de Belle Aeliz', en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer* (Barcelona: Universitat & Quaderns Crema), pp. 21-49.
- , en prensa. 'De Sancho VII a Sancho IV: algunas consideraciones sobre el Libro del tesoro de Brunetto Latini', en *Actas del III Congreso de la AHLM, Salamanca, 5 al 9 de octubre de 1989*.
- Anglès, Higini, 1935. *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Publicacions del Departament de Música, 10 (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans).
- Baist, Gottfried, 1897. 'Die spanische Literatur', en *Grundriss der romanischen Philologie*, ed. Gustav Gröber, II.2 (Estrasburgo: Karl J. Trübner), pp. 383-566.
- Baumgartner, Emmanuèle, 1981-82. 'Les Citations lyriques dans le Roman de la Rose de Jean Renart', *RPh*, 35: 260-66.
- , ed., 1987. Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, Bibliothèque Médiévale, 10/18 (París: Union Générale d'Éditions).
- Bell, Susan Groag, 1988. 'Medieval Women Book Owners: Arbiters of Lay Piety and Ambassadors of Culture', en *Women and Power in the Middle Ages*, ed. Mary Erler & Maryanne Kowaleski (Athens: Univ. of Georgia Press), pp. 149-87.
- Beltrán, Vicente, 1988. 'La Leonoreta del Amadís', en *Actas del I Congreso de la AHLM, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, ed. Vicente Beltrán (Barcelona: PPU), pp. 187-98.
- , 1991. 'Leonoreta/fin roseta', *Cultura Neolatina*, 51: 68-93 & 241.
- Boer, C. de, ed., 1909. Chrétien de Troyes, 'Philomena': conte raconté d'après Ovide (París: Geuthner).
- , 1921. *Piramus et Tisbé: poème du XII^e siècle*, Les Classiques Français du Moyen Âge, 26 (París: Champion).
- Brownlee, Marina Scordilis, 1978-79. 'Towards a Reappraisal of the Historia troyana polimétrica', *C*, 7: 13-17.
- , 1979. 'Undetected Verses in the Historia troyana en prosa y verso', *R*, 100: 270-72.

¹⁸ Sin abogar por otras razones hipotéticas. Por ejemplo, la de que sea el resultado de un ejercicio retórico de versificación sobre la prosa, siguiendo la práctica de escuela para la *compositio* latina.

- , 1985. 'Narrative Structure and the Rhetoric of Negation in the *Historia troyana*', *R*, 106: 439-55.
- Burt, John R., 1976. 'Courtly Love as a Destructive Force in the *Historia troyana polimétrica*', *REH*, 10: 69-84.
- Cañas, Jesús, ed., 1988. *Libro de Alexandre*, Letras Hispánicas, 280 (Madrid: Cátedra).
- Carruthers, Mary, 1990. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge Studies in Medieval Literature, 10 (Cambridge: UP).
- Cátedra, Pedro M., ed., 1989. Enrique de Villena, *Traducción y glosas de la Eneida: libro primero*, Biblioteca Española del Siglo XV, Serie Básica, 2 (Salamanca: Diputación).
- , 1994. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Estudios de Historia (Valladolid: Junta de Castilla y León).
- Catena, Elena, 1986. 'El episodio de la Reina de las amazonas en el *Libro de Alexandre*', en *Teoría del discurso poético* (Toulouse: Université), pp. 221-26.
- Cirlot, Victoria, ed. & trad., 1983. *Aucassin et Nicolette: chantefable del siglo XIII*, Biblioteca Filológica, 2 (Barcelona: El Festín de Esopo).
- Colker, Marvin L., ed., 1978. *Galteri de Castellione Alexandreis*, Thesaurus Mundi, 17 (Padua: Antenore).
- Constans, Léopold, ed., 1904-12. Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, 6 vols. (París: Société des Anciens Textes Français).
- , & Edmond Faral, ed., 1922. *Le Roman de Troie en prose*, 1, Les Classiques Français du Moyen Âge, 29 (París: Champion).
- De Martino, Ernesto, 1975. *Morte e pianto rituale: del lamento funebre antico al pianto di Maria*, Universale Scientifica, 123-24 (Turín: P. Borin-ghieri).
- Deyermond, Alan D., 1974. 'Juglar's Repertoire or Sermon Notebook?: The *Libro de Buen Amor* and a Manuscript Miscellany', *BHS*, 51: 217-27.
- , 1975. 'Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres', en *Studies in Honor of Lloyd Kasten* (Madison: HSMS), pp. 39-52.
- , 1979-80. 'The Sermon and its Uses in Medieval Castilian Literature', *C*, 8: 127-48.
- Dutton, Brian, & Roger M. Walker, 1963. 'El *Libro del cauallero Zifar* y la lírica castellana', *Filología*, 9: 53-67.
- Faral, Edmond, 1913. *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge* (París: Champion).
- Ferraresi, Alicia C. de, 1976. 'Troilo y Briseida en España: primer ensayo de poema sentimental', en su *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz* (México: El Colegio de México), pp. 119-28. (Primera publ. en *Vórtice*, 1 (1974): 59-66.)
- Filgueira Valverde, José, 1944-45. 'El planto en la historia y en la literatura gallega', *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1: 511-606.

- Guerreau-Jalabert, Anita, 1992. *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Publications Romanes et Françaises, 202 (Ginebra: Droz).
- Gumbrecht, Hans Ulrich, 1974. 'Literary Translation and its Social Conditioning in the Middle Ages: Four Spanish Romance Texts of the 13th Century', en *Approaches to Medieval Romance*, ed. Peter Haidu, Yale French Studies, 51 (New Haven: Yale UP), pp. 205-22.
- Hansen, Inez, 1971. *Zwischen Epos und höfischen Roman: die Frauengestalten im Trojaroman des Benoît de Sainte-Maure*, Beiträge zur Romanische Philologie des Mittelalters, 8 (Munich: Fink).
- Hervieux, Léopold, 1899. *Les Fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge, v: Jean de Capoue et ses dérivés* (Paris: Firmin-Didot) (Reimpr. Hildesheim: G. Olms, 1976).
- Iser, W., 1980. 'Interaction between Text and Reader', en *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. Susan R. Suleiman & Inge Crosman (Princeton: UP), pp. 105-19.
- Jauss, Hans Robert, 1968. 'Genèse et structure des genres allégoriques', en *La Littérature didactique, allegorique et satirique*, ed. Jauss, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, VI.2 (Heidelberg: Carl Winter), pp. 203-80.
- Jeanroy, Alfred, 1934. *La Poésie lyrique des troubadours* (Toulouse: Privat; Paris: Didier).
- Lecoy, Félix, ed., 1963. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Les Classiques Français du Moyen Âge, 91 (Paris: Honoré Champion).
- Legge, M. Dominica, 1950. 'Toothache and Courtly Love', *French Studies*, 4: 50-54.
- Lejeune-Dehousse, Rita, 1935. *L'Oeuvre de Jean Renart: contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 61 (Lieja: Faculté de Philosophie et Lettres; Paris: E. Droz).
- Lot-Borodine, Myrrha, 1913. *Le Roman idyllique au Moyen Âge* (Paris: A. Picard).
- Meneghetti, María Luisa, ed., 1988a. *Il romanzo*, Strumenti di Filologia Romanza (Bologna: Il Mulino).
- , 1988b. 'Introduzione', en Meneghetti 1988a, pp. 7-85.
- , 1992. *Il pubblico dei trovatori* (Turin: Einaudi).
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1905. *Orígenes de la novela*, I, NBAE, 1 (Madrid: Bailly-Baillière).
- Menéndez Pidal, Ramón, 1976. 'Historia troyana en prosa y verso (texto de hacia 1270)', en *Textos medievales españoles: ediciones críticas y estudios* (Madrid: Espasa Calpe), pp. 183-415. (Primera publ. 1934, con E. Varón Vallejo).
- Michael, Ian, 1970. *The Treatment of Classical Material in the 'Libro de Alexandre'* (Manchester: UP).

- Mussini Sacchi, Maria Pia, 1989. 'Le rime necessarie nel romanzo quattrocentesco', en *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, ed. Marco Santagata & Amedeo Quondam (Modena: Panini), pp. 111-16.
- Parker, Kelvin M., ed., 1977. *La versión de Alfonso XI del 'Roman de Troie' MS. H-j-6 del Escorial* (Normal, IL: Applied Literature Press).
- Paz y Melia, Antonio, 1899. 'Poesías intercaladas en la Crónica troyana romanceada (Ms. del s. XIV Bibl^a nac^l de Madrid; li-99', *RH*, 6: 62-80.
- Petit, Aime, 1985. *Naissances du roman: les techniques littéraires dans le roman antique du XII^{ème} siècle* (Paris: Droz).
- Pirot, François, 1972. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles: les 'sirventes-ensenhamens' de Guiraut de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 14 (Barcelona: Real Academia de Buenas Letras).
- Reinhard, John R., 1926. 'The Literary Background of the Chantefable', *Speculum*, 2: 157-69.
- Richmond, Velma Bourgeois, 1966. *Laments for the Dead in Medieval Narrative*, Duquesne Studies, Philological Series, 8 (Pittsburgh, PA: Duquesne UP).
- Rico, Francisco, 1990. 'Las endechas a la muerte de Guillén Peraza', en su *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV* (Barcelona: Crítica), pp. 95-158.
- Rieger, Dietmar, 1980. 'Das Klagelied (Plahn)', en *Les Genres lyriques*, ed. Erich Köhler, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, II.1, fasc. 4 (Heidelberg: Carl Winter), pp. 83-92.
- Robertson, D. W., 1968. 'The Concept of Courtly Love as an Impediment to the Understanding of Medieval Texts', en *The Meaning of Courtly Love*, ed. F. X. Newman (Albany: State Univ. of New York Press), pp. 1-18.
- Rogger, Kasper, 1951-54. 'Étude descriptive de la chantefable Aucassin et Nicolette', *ZRP*, 67: 409-57; 70: 1-57.
- Rohloff, E., 1943. *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Mediae Latinitatis Musica, 2 (Leipzig: IMS).
- Roques, Mario, ed., 1936. *Aucassin et Nicolette, chantefable du XIII^e siècle*, Les Classiques Français du Moyen Âge, 41, 3^a ed. (Paris: Champion).
- Rousset, Paul, 1959. 'Recherches sur l'émotivité à l'époque romane', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2: 53-67.
- Salverda de Grave, J.-J., ed., 1925-29. *Eneas, roman du XII^e siècle*, Les Classiques Français du Moyen Âge, 44 & 62 (Paris: Champion).
- Schiff, Mario, 1905. *La Bibliothèque du Marquis de Santillane [...]*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 153 (Paris: Librairie Émile Bouillon).
- Segre, Cesare, 1982. 'Intertestuale/interdiscorsivo: appunti per una fenomenologia delle fonti', en *La parola ritrovata: fonti e analisi letteraria*, ed. Constanzo Di Girolamo & Ivano Paccagnella (Palermo: Sellerio), pp. 15-28.

- , 1988. 'I problemi del romanzo medievale', en Meneghetti 1988a, pp. 125-45.
- Solalinde, Antonio G., 1916. 'Las versiones españolas del *Roman de Troie*', *RFE*, 3: 121-65.
- Tavani, Giuseppe, 1980. 'La poesia lirica galego-portoghese', en *Les Genres lyriques*, ed. Erich Köhler, Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, II.1, fasc. 6 (Heidelberg: Carl Winter).
- Wagner, Charles Philip, ed., 1929. *El Libro del Cauallero Zifar* (*El libro del Cauallero de Dios*), University of Michigan Publications in Language and Literature, 5 (Ann Arbor: Univ. of Michigan).
- Wenzel, Siegfried, 1978. *Verses in Sermons: 'Fasciculus morum' and its Middle English Poems* (Cambridge, MA: The Mediaeval Academy of America).
- , 1986. *Preachers, Poets, and the Early English Lyric* (Princeton: UP).
- West, Geoffrey, 1979. 'The Unseemliness of Calisto's Toothache', *Celestinesca*, 3.1 (May): 3-10.
- Wienold, G., 1977. 'Das Konzept der Textverarbeitung und die Semiotik der Literatur', *Zeitschrift für Literatur Wissenschaft und Linguistik*, 7: 46-54.
- Williamson, Jennifer R., 1977. 'Darius and the Spring Landscape', *Neophilologus*, 61: 534-40.
- Wilmotte, Maurice, 1914. 'Observations sur le *Roman de Troie*', *Le Moyen Âge*, 2^a. ser., 18: 93-119.
- Zumthor, Paul, 1991. *Introducción a la poesía oral* (Madrid: Taurus). (Primera publ. 1983.)

ABSTRACT This article examines the consequences of the use of lyric elements in didactic and narrative texts of the thirteenth and fourteenth centuries, from the theoretical perspective of source study. Five different degrees of incorporation of lyric elements are distinguished. They may serve to further the didactic purposes of the work by acting as a mnemonic aid; in the process of translating a romance their effect is to change the meaning of the original entirely or substantially (*Libro de Alexandre, Historia troyana polimétrica*), whether this is done in order to provide an opportunity for experimentation with lyric genres in Castilian, or to reinforce the courtly elements, or even to open up the possibility of musical performance. The purpose of this analysis is to situate a series of medieval literary works more accurately in their Romance context.

Keywords 1 Spanish literature—medieval
 2 prose romance—*Libro de Alexandre*—*Libro del cavallero Zifar*—*Historia troyana polimétrica*
 3 narrativity—lyric poetry